

Titres

DEMOISELLE AUX MIROIRS

Épreuves d'artiste *de Denis Hollier*
(*photographies de François Rouan*)
Paris, Galilée, 1996, 131 p.

Épreuves d'artiste de Denis Hollier n'est pas seulement un commentaire de l'œuvre de François Rouan, c'est aussi une réflexion sur ce qui peut encore *arriver* au tableau aujourd'hui (au sens où, comme le rappelle Hollier, un train en gare de la Ciotat est *arrivé* à l'écran des frères Lumière) – réflexion marquée de cette liberté d'allure, de ces écarts apparemment sans retour, de cette fantaisie de construction, bref de ce style absolument singulier, qui fait le charme et l'intelligence propre de la pensée d'Hollier.

Tout commence par une visite d'atelier, apparemment dans la meilleure tradition de l'«atelier contemporain», «entre verrière et verrue» comme dit Ponge, où l'ami critique a ses entrées. Hollier ne se perd pas en anecdotes:

Je retrouve François Rouan là où je l'avais laissé, il y a cinq ans, en 1989. Les lieux n'ont pas changé – ou si peu (son atelier est toujours au nord de Paris, etc.). Rien à signaler à propos du paysage.

Rien à signaler? Si, tout de même. La suite va le montrer. À signaler d'abord que, malgré sa moderne tradition, la visite d'atelier n'a pas lieu parce que le critique n'y a pas de véritable place où se mettre. Je ne parle pas de ce malaise diffus à la crainte de se tacher de peinture fraîche ou au contraire d'y déposer malencontreusement ses empreintes (cette crainte recouvre peut-être un désir inverse d'adhérer aux tableaux – le critique sait bien qu'il va falloir qu'il «s'y colle» et le meilleur métalangage critique, le plus fidèle, ne consisterait-il pas à se parer mimétiquement des matières déposées sur le tableau pour les montrer à autrui? – il y a sans doute là le refoulé magique, et somme toute «psychasthénique» pour parler comme Roger Caillois, de toute démarche critique). Non, le critique n'est pas à sa place dans l'atelier, parce qu'il n'y vient jamais à son heure. Admettons que la vie de l'artiste est classiquement scandée par deux temporalités: celle du «travail» (dans l'atelier) et celle de l'«exposition» (à la galerie, au musée ou en tout autre lieu public). Le critique aspire à la syncope de ces deux temporalités: il voudrait surprendre l'artiste «au travail», c'est-à-dire métamorphoser ce travail en «exposition». Mais à peine entre-t-il dans l'atelier que l'artiste cesse de travailler et lui dérobe cette surprise. Hollier constate que le critique «interrompt» la peinture. Il en conçoit de la gêne, celle de déranger, et peut-être un léger ressentiment. Car il pourrait bien être incliné à penser que cette interruption ne se fait pas à son seul profit, qu'en somme on lui cache quelque chose (Rouan prouvera qu'il a raison en lui révélant la nature de ce quelque chose). Inversement, lorsque le critique se présente à l'«exposi-

tion», c'est pour déceler dans le tableau les traces du «travail», mais l'exposition, surtout si c'est un vernissage, est tout entière vouée à la festivité du (non) regard. Plus question d'y rappeler le labeur ou même d'en rechercher indiscrètement les traces. Ainsi la critique est toujours en retard ou en avance, jamais synchrone avec le tableau. À moins que la situation n'ait changé du tout au tout: par son intempestivité même, il se pourrait que la critique rejoigne en fait la syncope temporelle du tableau contemporain. Car plus d'un artiste aujourd'hui vise à défaire l'opposition du «travail» et de l'«exposition». Tantôt, ce que l'artiste veut exposer, c'était justement le travail, pour contrer le fétichisme de l'image ou du produit. Tantôt, autre version d'un même refus, il cherche à réduire tout le «travail» artistique à une «exposition». Il est vrai que le mot «exposition» change alors de sens et se littéralise: le tableau se fait en s'exposant à son autre qui ne se résume pas à des regards, il se constitue au contact d'un ensemble de rencontres accidentelles: empreintes, taches, coulures, traces. Dans aucun de ces deux cas, il n'y a plus à distinguer strictement entre «travail» et «exposition». Quant au critique, il retrouve une justification à être perpétuellement déplacé puisqu'il n'en va pas autrement du tableau lui-même. Peu importe désormais qu'il le regarde au musée ou dans l'atelier.

On le voit donc, la question de la place du critique engage pleinement celle du «faire» du tableau. Que fait le tableau? Comment se fait-il? Il se fait par «travail» mais aussi par «exposition». Ces deux pratiques renvoient à deux types de signes picturaux que la sémiologie de C. S. Peirce distingue comme l'«icône», qui vise la ressemblance, et l'«indice», qui se contente de résulter d'une cause¹. Si l'indicialité est le propre de la photographie, en tant qu'impression lumineuse à distance, elle a largement envahi la peinture à travers toutes les formes de *dripping*, *body painting*, *action painting* qu'on voudra. L'indicialité picturale est tantôt faite de contacts (pressions, empreintes, collages) et tantôt de détachements (gouttes échappées au pinceau, coulures, chutes de matières). Parce qu'elle échappe à toute visée de représentation intentionnelle, elle est pour bonne part responsable de la montée de l'«informe» dans les arts plastiques (encore qu'il lui arrive d'être parfaitement ressemblante à des formes mais alors c'est pourrait-on dire malgré elle). Et cet informe ne cesse de signifier la pression d'un réel sur le tableau, réel qui n'a cependant lieu nulle part ailleurs que dans le tableau. Ce qui apparaît fort bien à travers la réflexion de Denis Hollier, c'est que l'opposition de l'icône et de l'indice en peinture n'est pas (seulement) «sémiologique»: elle engage la référence du tableau au monde qui l'environne, la façon aussi dont le monde se reporte au tableau – elle implique enfin le peintre dans sa relation subjective à l'espace pictural (lui-même parfois se fait cause de l'indice, timbre et signature dans une adhésion corps à corps à la toile). L'enjeu est bien la façon dont le monde *arrive* au tableau, tantôt comme effort de ressemblance et tantôt comme irruption de réalité.

Voici donc posés les éléments de la peinture. Mais Rouan, dans tout cela? Qu'en-seigne-t-il au critique? Il faut d'abord remarquer qu'après toute une époque de «travail», où Rouan subvertissait l'opposition du support et de la surface par un savant tressage de la toile, il en est venu à des formes plus complexes, qui, sans rien abdiquer d'une telle subversion, l'intégrant à la peinture même, réintroduisent dans le tableau à la fois des

1. Il faut dire que cette opposition a largement été mise à contribution dans la théorie de l'art de ces dernières années, mais rarement avec autant de bonheur que chez Hollier.

éléments de ressemblance iconique et des éléments d'exposition indicielle, notamment des empreintes corporelles (par exemple dans la série des *Coquilles*). Et cette lutte de figurants hétérogènes, souvent disproportionnés comme dans les *Bourrages de crâne* où des empreintes de corps acéphales viennent s'appliquer à l'image d'un crâne, cette lutte pose évidemment la question du plan invisible, et guère pensable, où le tableau a lieu, où ces éléments incompatibles se configurent néanmoins. Là est je crois la question du tableau qui préoccupe à la fois l'artiste et le critique.

Et c'est ici qu'il faut revenir à la visite de l'atelier. J'ai dit qu'Hollier avait eu le sentiment qu'on lui cachait quelque chose, un tiers omniprésent, constamment impliqué dans le tableau et pourtant inapparent. Ce tiers, Rouan l'évoquait volontiers dans la conversation mais Hollier doutait presque de son existence littérale: ce tiers n'était autre qu'un miroir. Hollier a demandé à voir. Et Rouan lui a sorti une série de travaux anciens, les «épreuves d'artistes» qui donnent leur nom au livre et y sont reproduites. Il s'agit de photographies au miroir: on y devine sous des taches, maculatures, et souvent déchirures, le corps d'un modèle tangent à un miroir qui réduplique ses propres pliures corporelles. Ce que révèle donc en premier lieu le miroir, c'est qu'anthropologiquement nous sommes nous-mêmes «faits au miroir», symétrisés, sexués, définis par ce qui nous replie et nous déchire. Multipliant les symétries, le miroir fait surgir dans l'espace photographique l'invisible plan de notre division anatomique, mais pour le disperser aussitôt. Il y a autre chose: les photos sont inégalement maculées de taches, de traits de peinture, de zones de flou. Et ce qui trouble, c'est leur insituabilité. Où se tiennent ces maculatures? Dans le tain de la glace? Dans le négatif photographique? À la surface du positif? Surfaces sans support, elles troublent les rapports du fond et de la surface, mais surtout elles disent la relation du tableau au miroir: ce n'est pas qu'un miroir se laisse deviner *dans* le tableau, c'est que le miroir est le nom de l'espace impossible qu'a construit le tableau.

En réponse à Rouan, Hollier, lui aussi, a sorti ses miroirs. Il en avait plusieurs en réserve, tous obliques et très explicatifs de ce qui fait le tableau. Celui de Persée d'abord:

Le miroir de Persée ne se borne donc pas à refléter ce qui se voit ailleurs. C'est un miroir non mimétique qui, au lieu de refléter le visible, fait accéder au plan du visible, in figuris, ce qui défie le regard. (p. 31)

Le reflet oblique de son bouclier poli permet au héros Persée d'affronter le visage d'un être médusant, qui ne se laisse pas regarder en face. Il «force la proximité sans s'y perdre», évite à la fois l'icône et l'indice, selon une ruse simultanément apotropaique et réfléchissante. Voilà bien l'analogue du projet «héroïque» de la peinture contemporaine. On songe aussi à Paulhan qu'obsédaient ces événements de l'esprit qui se laissent observer seulement par réfraction. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il baptisa l'un de ses essais sur la rhétorique «la demoiselle aux miroirs» (justement dans les miroirs photographiques de Rouan, il y a aussi une demoiselle, à la fois offerte et dérobée, observée obliquement, maculée aux lieux de sa nudité). Mais le dernier miroir en réponse dont dispose Hollier est daté par lui de 1938¹, c'est *Le miroir de la tauromachie* de Leiris. Ce titre est peut-être resté obscur à beaucoup, tout comme l'expression

1. Plus précisément la rédaction du texte est datée par Leiris d'octobre-novembre 1937.

«constructeurs de miroir», appliquée aux toreros, qui ouvre la dernière section de son essai. Mais voici que la peinture au miroir de Rouan soudain l'éclaire. Ne peut-on en effet lire les tableaux de celui-ci avec les mots de celui-là, reconnaître chez l'un et l'autre un même intérêt pour la tangence,

*c'est-à-dire [...] un bref paroxysme, qui ne dure pas plus qu'un éclair et doit sa fulgurance au fait d'être situé au carrefour d'une union et d'une séparation, d'une accumulation et d'une dépense...*¹

Hollier lui-même semble bien comprendre l'un par l'autre, sceller leur relation d'une formule décisive qui vaut pour tous deux:

*Le secret de la construction de miroirs est la volonté de forcer la mort dans l'arène du visible.*²

La peinture de Rouan est donc un art de la tangence. Elle approche mais sépare, colloque mais pour disloquer. On pourrait aussi bien dire que ce qu'elle propose est de l'ordre d'une analyse ou d'un feuilletage du visible. Et l'instrument de ce détachement, de cette «réserve», dit Hollier, est le miroir, littéral *et* métaphorique, le miroir qui décolle et reporte, réfère mais sur son propre plan.

Il reste à se demander dans quelle sorte de tangence peuvent s'approcher l'artiste et le critique, tous deux occupés à des pratiques paraboliques; comment l'esquive rhétorique et la peinture au miroir peuvent se faire mutuellement signe. Empiriquement, *Épreuves d'artiste* les ajointe dans le livre, les replie feuille à feuille. Mais, si cela a un sens, c'est que ces pratiques n'ont jamais cessé d'être préoccupées l'une de l'autre, attelées à la même tâche innommable.

On appelle tableau un objet non identique à soi, dit justement Hollier³. De quel nom appelle-t-on une signification non identique à elle-même? Texte, sans doute, ou essai. *Épreuves d'artiste* est un essai.

Laurent Jenny

1. Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Fata Morgana, 1981, p. 26.

2. *Épreuves d'artiste*, p. 113.

3. *Ibid.*, p. 131.

MORANDI

Morandi reste un homme dangereux: plus d'un s'est perdu, fasciné par le pouvoir de son œuvre. Et pourtant il est tout le contraire d'un séducteur, et pourtant toute son ouvrage est une mise en garde envers la séduction, envers l'effet. Et ceux justement qui se sont pris à l'imiter, bien entendu à leur corps défendant, n'ont retenu que les effets qui n'y sont pas. L'œuvre de Morandi fut au départ une lutte entre Jacob et l'ange. L'ange était chiriquien, Jacob cézannien. Dieu merci, Jacob devait vaincre l'ange et faire triompher, contre la métaphysique, l'attention à la nature des choses. Par Cézanne, Morandi rejoint Chardin: ce n'est pas un arc-en-ciel qui les relie, mais l'attentive humilité devant le prochain, le plus souvent, chez l'un et l'autre, l'objet fait de main d'homme. Tous les deux sédentaires, ils consacrent tout leur temps à l'apprentissage. Morandi peint-il un paysage, c'est sa cour, ce sont les arbres qu'il voit chaque jour que le bon Dieu fait: mais la lumière change, et, conséquemment, les couleurs; et, indissociablement, les formes. Pas de métaphysique, mais l'écoute du monde visible pour qu'il nous laisse entendre un rien de sa musique. Morandi: l'amour l'habite, et l'aveugle; et, aveugle, il va en tâtonnant, dès lors devenu le voyant qui peut aller dans la nuit de la matière. Morandi demeure là où il est; s'y emploie à accroître la présence. Et cette présence est si forte et si légère à la fois que rien ni personne ne peut lui faire de l'ombre ou lui porter ombrage. Que sa solitude soit muette ne l'empêche pas de bruire à l'unisson de celle, sonore, de Gongora. Muse et musique chez Morandi demeurent en se cachant. Elles se revêtent de cette matière qu'elles informent pour s'en voiler. Le potier, qui donne par la main une âme à la terre; le potier, qui tourne autour du vide, et tournant érige en argile la demeure, le potier, c'est le poète sur quoi Morandi règle sa respiration. Dans la mutité d'une toile de Morandi, ou d'une aquarelle, ou d'un dessin, on entend ce petit bruit de la nature que Mahler sollicitait pour sa musique. On remarquera que chez Morandi rien n'est à sa place, et que tout se tient de guingois dans un ordre qui est celui du suspens, en même temps que tout repose dans une paix essentielle comme amenée par le mariage de la prière et du métier. Morandi, on le voit effacé totalement dans ce qui advient. C'est un artisan plus discret, qui, dans la plus grande discrétion, bâtit le secret de son œuvre. Il met tout en surface et tout n'y est que profondeur. Il s'exerce au poids des choses; chacun, devant, s'invite à peser ses mots.

[Rétrospective Giorgio Morandi (1890-1964), 72 huiles, 40 gravures, dessins et aquarelles; musée Maillol-fondation Dina Vierny, du 6 décembre 1996 au 15 février 1997.]

*

BERTHOLLE, 1909-1996

Rompre des lances fut son jeu favori. Je suis devant une œuvre qu'il fit en 1971. Vêtu de lumière, ayant traversé les ténèbres, surgissent les cavaliers de l'Apocalypse. Par la vision être introduit à la voyance, c'est ce qu'il veut. Il y travaille: il aime l'aigu: dessine avec les ciseaux et la plume. Il a les couleurs qu'on voit à Beaune, et quelqu'un a dit à juste titre qu'il tenait beaucoup de l'ancien duché de Bourgogne où l'ordre de la Toison d'or fut ressuscité. Son étoile a pour centre la Venise de Carpaccio. S'il monte sur ses

grands chevaux, c'est pour rejoindre Paolo Uccello. Ses landes, ses forêts sont celles de la matière de Bretagne: à travers elles, on chevauche en quête du saint Graal, soit vers le vase dans lequel Joseph d'Arimathie avait recueilli le saint sang du Christ. Ses éléments sont le feu et la terre, surtout quand celle-ci est matrice du métal. Bertholle est un peintre qui a un univers: sa voie s'œuvre et s'ouvre par le combat, celui de Jacob avec l'Ange, celui de la Chevalerie contre le Malin. Je le vois comme je l'ai vu en mon rêve, quelques semaines avant sa mort: en marche, animé d'ardeur spirituelle, ne se résignant pas à la Chute, à la condition humaine. Bertholle, très cher, inoubliable, tu vas, c'est sûr, de ton pas intrépide, les étoiles étant tes marchepieds, vers où présence et lumière en un seul mot constituent le Jardin où nous avons à vivre. Ne t'inquiète pas: ta belle ouvrage est sauvée: elle s'ajoute à celle de tes contemporains qui peignirent à Lascaux, au Luristan, à Byzance, à Tavant, à Cologne, en Hollande, dans les Flandres, à Florence, Venise, Tolède, comme en tous lieux où souffla l'esprit.

Robert Marteau